Garbolights
Produções Artísticas

Ritmos Brasileiros

para violão

Marco Pereira

1ª edição

Rio de Janeiro
2007

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Pereira, Marco
Ritmos Brasileiros, para violão / Marco Pereira. - 1ª edição - Rio de Janeiro, RJ : Garbolights Produções Artísticas, 2007.

ISBN 978-85-61011-00-0

1. Violão 2. Violão - Estudo e ensino I. Título

07-7755 CDD-787.8707

Índices para catálogo sistemático
1. Violão : Estudo e ensino : Música 787.8707

Este trabalho é dedicado à memória do violão brasileiro.

Índice de conteúdo:

Índice alfabético:

Introdução

Ao longo desses anos de convivência com o violão brasileiro, percebi a variedade de movimentos, tanto de mão direita quanto de mão esquerda, característicos do acompanhamento rítmico harmônico dos diferentes tipos de canções populares e folclóricas. Constatei que havia uma série de conduções rítmicas que não estavam catalogadas ou registradas. Paralelamente, notei que uma série de ritmos, praticados apenas por percussionistas, não possuíam tradução para a linguagem violonística. Diante disso, surgiu um forte desejo de registrar e adaptar essa rica e particular expressão.

O trabalho que agora apresento não se pretende um estudo musicológico da rítmica brasileira nem tampouco um Método de Violão ou de Harmonia. A idéia que o motivou foi a de reunir numa só fonte a maior variedade possível de fórmulas rítmicas de acompanhamento e assim contribuir para a difusão desse aspecto da nossa cultura.

Os exemplos foram todos grafados em partitura, acompanhados de tablaturas para facilitar o aprendizado daqueles que não têm intimidade com a escrita musical. O CD encartado tem a finalidade de ajudar na compreensão de sutilezas que essa escrita não revela. Os textos são meramente ilustrativos e não têm nenhum rigor acadêmico ou historiográfico. As informações apresentadas são baseadas no conhecimento secular e foram obtidas através do meu contato pessoal com diversos músicos e pessoas ligadas ao folclore nacional. Evidenciar o violão, não como instrumento solista, mas como instrumento de acompanhamento do canto popular e folclórico, foi o conceito que norteou a estruturação deste trabalho.

O Brasil é um país muito especial no que tange à qualidade e variedade de ritmos e isso me incentivou muito a realizar essa pesquisa. A rítmica brasileira é um universo muito atraente e divertido e pode ser uma instigante referência para todos os violonistas e músicos em geral.

Rio de Janeiro, 09 de dezembro de 2006

Marco Pereira

Ritmos Brasileiros

Aspectos históricos

Na segunda metade do século XVIII, um grande contingente de negros migrou da Bahia para o Rio de Janeiro e se fixou na região das docas, Cidade Nova e Morro da Conceição. Esses negros da Bahia trouxeram um ritmo sincopado que, somado aos ritmos e danças populares da Europa, como a *schottish*, a polca, a mazurca e a valsa, deram origem ao samba carnavalesco de hoje com seus figurinos típicos e personagens característicos.

Durante décadas, em toda celebração ou ritual, os negros brasileiros se serviram das tradições africanas do ritmo e da dança para extravasar seus sentimentos de alegria e religiosidade. Essas celebrações e rituais, conduzidas pelo ritmo forte do batuque e do lundu, eram então chamadas de *'samba'*. A palavra *'samba'* tem provável origem nas línguas africanas *(semba em umbundo e samba em quimbundo)* e seu significado pode ter variações amplas que vão desde *'umbigada'*[1] até excitação e euforia.

Costuma-se dizer que "o samba nasceu lá na Bahia" e depois se propagou por todo o Brasil. Essa propagação se deu mais acentuadamente no território situado entre os estados do Maranhão e São Paulo e, em cada uma das pequenas partes desse espaço geográfico, não só pela peculiaridade das diferentes etnias, mas também pelas características regionais e de miscigenação dos africanos com outros povos, o *'samba'* foi sofrendo alterações que resultaram numa série de outros ritmos. Na Bahia, em tempos idos, o *'samba'* gerou o samba-de-roda, o samba-chula, a capoeira e o bate-baú. Mais recentemente, vimos o aparecimento de novas variantes do *'samba'* como o samba-duro, o samba-reggae e o samba axé. No Maranhão temos o tambor de-crioula. Em Sergipe, o samba-de coco. No Pará, o carimbó e em São Paulo, o samba-lenço e o samba-rural.

No Rio de Janeiro foi onde o samba, como manifestação musical urbana, mais sofreu evoluções e se tornou referência rítmica para todo o mundo. A primeira dessas transformações surgiu no final do século XIX e foi uma das mais significativas dentro de sua própria história: o maxixe. O maxixe era um ritmo novo, cativante, e se tornou uma grande coqueluche na então capital federal. Era dançado em pares e afrontava os valores morais

[1] *Dança de pares que evolui até o choque, barriga contra barriga (umbigada), dos dançarinos.*

tradicionais da época, pois o movimento de pernas entrelaçadas e o balançar das ancas chocavam a opinião pública, acostumada ao formalismo e à rigidez das danças européias. Toda a polêmica preconceituosa que se criou em torno do novo ritmo e de sua dança só serviu para difundi-lo ainda mais e trazer assim, de forma definitiva, os ritmos afro-brasileiros para o cenário urbano do Rio de Janeiro e de todo o Brasil.

O maxixe, que também era chamado de tango-brasileiro, foi o primeiro ritmo a se transformar efetivamente em dança de salão e influenciar toda a música carioca feita desde então. Foi do maxixe que nasceu o primeiro disco de samba gravado no Brasil com o lançamento comercial, em 1917, do samba do compositor Donga intitulado *'Pelo Telefone'*.

Esse primeiro samba surgiu gerando uma grande polêmica em torno de sua autoria, pois, segundo consta, nascera de uma das costumeiras improvisações coletivas, as *'rodas de samba'*, que eram feitas na casa de Tia Ciata, uma negra baiana que agregava a comunidade do samba carioca. Tia Ciata foi a mais popular das *'Tias Baianas'* ou *'Tias do Samba'* como eram conhecidas essas mulheres, verdadeiros pólos de preservação e difusão da cultura negra do início do século. Até os dias de hoje, nos desfiles carnavalescos, nenhuma Escola de Samba carioca se furta a incluir em seu desfile uma *'Ala das Baianas'*.

Ainda desse período do samba-maxixe devemos destacar três compositores considerados a *'trinca-de-ouro'* da música popular brasileira urbana que começava a dar seus primeiros passos: Pixinguinha, João da Baiana e Sinhô. João da Baiana era irmão de Donga e ambos, filhos de Tia Ciata. Esses nomes serão sempre lembrados como sinônimos de alegria, ingenuidade e virtuosismo, características muito especiais da música popular brasileira do início do século XX.

Esse início de século trouxe outra figura singela e especial que faz parte na nossa cultura popular: Chiquinha Gonzaga. Também ligada ao maxixe, Chiquinha Gonzaga era uma pianista de muita personalidade que conquistou projeção artística considerável no seu tempo. Por outro lado, causou algumas polêmicas, devido aos falsos valores morais da sociedade carioca de então, que se sentia afrontada por sua condição de mulher ousada, mulata e pianista de cabaré. Mesmo tendo enfrentado todo tipo de preconceito, Chiquinha Gonzaga conseguiu se impor no meio musical e imortalizar algumas de suas criações.

Enquanto o maxixe se impunha na sociedade carioca, alguns grupos de negros, de classes mais desfavorecidas, cultivavam um novo ritmo de forte essência africana chamado samba-de-partido-alto. O partido-alto, como ficou mais conhecido, é um tipo de samba cadenciado, próprio para a improvisação e embates verbais e tem como característica principal a alternância de frases musicais de desafio, cantadas pelos solistas, com um refrão entoado pelo coro. O samba-de-partido-alto é aquele que mais se aproxima das origens do batuque angolano e congolês e é, ainda hoje, o ritmo mais praticado nas '*rodas de samba*' em que os improvisadores são chamados de 'partideiros'.

Dez anos depois de lançado o primeiro samba comercial gravado em acetato, surge a '*Deixa Falar*', primeira Escola de Samba oficialmente conhecida e registrada. A '*Deixa Falar*' teve no rol dos seus fundadores alguns craques como Bide, Marçal e Ismael Silva. Eles influenciaram direta e definitivamente o aspecto rítmico do samba de bloco carnavalesco tornando o mais ágil e dinâmico. Isso se refletiu muito no desfile das Escolas de Samba e em seus passistas: a coreografia na avenida ficava mais entusiástica e fluente. A '*Deixa Falar*' durou apenas três anos, mas esses poucos anos de atividade foram suficientes para transformar o samba-de-avenida praticado desde então.

Por muito tempo o samba ficou restrito às comunidades que o praticavam. Entretanto, durante o período ditatorial do Estado Novo de Getulio Vargas *(1937-1945)*, opera se uma mudança: o samba é incorporado pelo poder político como um símbolo do Brasil. Não era raro encontrar políticos em campanha junto aos sambistas da época. O fato em si não teria grande relevância não fossem as décadas de perseguição implacável que a sociedade impusera ao samba e a quem o praticasse. Ser sambista e tocar violão já haviam sido crimes inafiançáveis e esse interesse súbito do governo brasileiro em transformar o ritmo da população negra - desfavorecida e alijada pelo preconceito em símbolo do país causou uma certa desconfiança. Porém, no final das contas, essa atitude do governo resultou positivamente, já que a cultura negra do samba se propagou favorecendo a profissionalização de vários músicos, que até então não tinham tido chances de sobreviver de sua própria arte.

Desse momento em diante, o samba como manifestação musical urbana vai sofrer muitas alterações dando origem, em todo Brasil, a uma série de variantes interessantes: samba-de-breque, samba-exaltação, samba-de-terreiro, samba enredo, sambalanço, samba de-quadra,

samba-de avenida, samba-chulado, samba raiado, samba-de-coco, samba canção, samba-telecoteco, samba-funk e samba de gafieira são alguns dos tipos mais conhecidos.

O samba-choro é também uma das variantes do samba. O choro, em sua tradição, recebeu influências de vários ritmos europeus e nota-se uma clara correspondência entre as articulações do bandolim brasileiro e as inflexões da guitarra lusitana. Quando o samba começa a se tornar uma expressão mais amplamente difundida, não demora para que sua mistura com o choro aconteça. Isso começa a surgir já com Pixinguinha e se torna mais evidente na obra de Jacob do Bandolim e K-Ximbinho nos anos 40 e 50.

Os músicos brasileiros haviam apreendido muito da música dos EUA, devido à influência avassaladora da cultura americana do pós-guerra. Essa influência americana, com tônica no *jazz*, vinha combinada com as inovações musicais dos impressionistas franceses, em especial Debussy e Ravel, e tiveram reflexo considerável no conteúdo harmônico e melódico das novas canções populares. O violonista brasileiro que mais se utilizou dessas inovações foi Anibal Augusto Sardinha, o Garoto. Garoto foi um grande talento musical e se tornou responsável por uma significativa transformação na técnica do seu instrumento. Ele foi o primeiro violonista brasileiro a trazer para a linguagem do violão popular a sofisticação harmônica e melódica do *jazz* e da música erudita. Sua especial contribuição, entretanto, foi como compositor, pois se responsabilizou por uma total renovação do repertório violonístico, até então constituído de pequenas valsas e chorinhos. Com muita personalidade musical, Garoto esteve ligado a grandes nomes da nossa música, como é o caso de Radamés Gnattalli, compositor, arranjador e pianista com quem dividia suas idéias inovadoras.

Também na década de 50, alguns compositores populares, bastante influenciados pelos *standards* de compositores norte-americanos como Cole Porter, Irvin Berlin, os irmãos Gershwin e a dupla Rodgers/Hart *(freqüentemente ouvidos nas trilhas musicais dos filmes de Hollywood e nas vozes dos grandes intérpretes)* se lançaram na criação de novas canções, servindo-se de estruturas melódicas e harmônicas similares às dos norte-americanos. O que diferenciava as nossas canções das americanas era o especial tempero brasileiro dado pela condução rítmica e pela divisão das sílabas das palavras cantadas. A condução rítmica no violão de acompanhamento era conhecida então por *'batida'* e a que mais se consagrou foi aquela que João Gilberto criou. A *'batida'* de João Gilberto era a síntese do ritmo de

samba, praticado em geral por um número grande de percussionistas, traduzida, de forma calma e suave, na simplicidade de uma só voz e um violão. A gravação do disco *'Canção do amor demais'*, de Elizeth Cardoso, com músicas da dupla Tom Jobim/Vinicius de Moraes e o violão de João Gilberto, apontou um novo caminho para a música popular brasileira. João Gilberto gravou, então, um disco 78 rpm com duas músicas: o samba *'Chega de Saudade' (Tom Jobim/Newton Mendonça)* e uma composição sua intitulada *'Bim Bom'*. Esse fato é considerado como o início de um movimento musical popular conhecido como Bossa-Nova.

A Bossa Nova foi, na verdade, um rótulo atribuído a uma vertente do samba carioca feito por uma nova geração de músicos e compositores populares do final dos anos 50. Ao contrário dos sambistas tradicionais de origem simples e pobre, esses músicos eram todos da classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro, a parte mais nobre da cidade. A Bossa-Nova celebrizou o formato *'voz e violão'* que dava grande destaque ao acompanhamento instrumental.

O Brasil vivia ainda sua longa fase do samba-canção, que se iniciara pelos anos 30, com forte influência do bolero mexicano. Em suas características principais, o samba-canção incluía uma abordagem poética que tratava dos infortúnios de um amor frustrado e não correspondido. A bossa-nova surge como uma alternativa saudável a essa música que falava de misérias e sofrimentos. Era natural que aqueles jovens que viviam na beira da praia e vinham de famílias mais abastadas expressassem com sua música idéias mais leves e bem-humoradas, que falassem de céu, de sol, de mar, de barquinhos, patos e lobos-maus. É evidente que havia uma grande ingenuidade em toda essa temática poética mas que, em nenhum momento, se conflitava com a sofisticação da harmonia e das melodias das novas canções.

O grande nome do violão brasileiro ligado ao samba, que despontou juntamente com o movimento da Bossa-Nova, foi o de Baden Powell. Baden Powell foi o responsável pela maior revolução ocorrida na maneira de se tocar samba no violão e suas inovações técnicas influenciaram todas as gerações de violonistas que vieram a seguir. Além de ter sido um violonista revolucionário, Baden foi um compositor extremamente inspirado. Seus temas se tornaram referências tanto para o violão quanto para a própria história da música popular brasileira. O que mais impressiona na obra de Baden Powell é sua capacidade de

trabalhar com elementos simples e ao mesmo tempo profundos. A temática musical de Baden Powell é muito marcante e, do ponto vista rítmico, foram muitas as suas contribuições. Dentre toda a sua produção destacam-se as composições que vieram na esteira dos *'afro-sambas'*, uma série de canções construídas sobre a base da cultura afro-baiana. Essas canções são a melhor contribuição de Baden para o enriquecimento dos ritmos brasileiros traduzidos para o violão.

Depois da bossa nova tivemos mais dois movimentos musicais importantes que agregaram músicos e compositores populares.

O primeiro deles foi o que ficou conhecido como MPB, uma sigla vinda de *'Música Popular Brasileira'* e que revelou grandes talentos. Os artistas da MPB renovaram a nossa música popular tornando-a mais abrangente e profunda, seja no aspecto puramente musical ou no literário. Chico Buarque de Holanda e Milton Nascimento, são apenas dois bons exemplos dos artistas que participaram desse grande movimento.

O outro foi a Tropicália, resultado da união de um grupo de cantores, compositores, músicos e arranjadores, que juntaram forças para expressar seus concertos musicais e artísticos. Seus principais representantes são Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Seguindo num curso paralelo a esses dois movimentos, tivemos toda a expressão do samba de raiz, com características estéticas particulares e caminho próprio, onde a cultura afro-brasileira teve aspecto dominante. Nesse segmento, destacamos alguns cantores e compositores expressivos tais como Nelson Cavaquinho, Cartola e, mais recentemente, Paulinho da Viola e Zeca Pagodinho. Nomes importantes que representam essa vertente da música popular brasileira. O samba tradicional sempre consagrou o violão como um dos principais instrumentos do acompanhamento rítmico-harmônico e vários compositores populares ligados ao samba se serviram do violão nas suas criações.

Do ponto de vista rítmico, tanto o movimento da MPB como o da Tropicália apresentaram grandes novidades pelas mãos de violonistas como Gilberto Gil, Djavan, João Bosco, Xangai e Roberto Mendes. Ou de músicos como César Camargo Mariano e Hamilton Godoy. A Tropicália se responsabilizou por trazer novamente para o panorama musical urbano e comercial certos aspectos da cultura musical do Nordeste brasileiro como o baião, o xote e o coco. Além disso, os ritmos afro-baianos como o ijexá e a chula, até então ausentes da

música popular brasileira, também foram utilizados. A Tropicália fez uma importante ligação histórica com artistas como Jackson do Pandeiro que foi mestre na moderna divisão rítmica da música brasileira. Jackson era um cantor de cocos mas fez também muitas incursões no universo do samba, tornando-se um grande intérprete do samba com sabor nordestino.

Track 01

Samba

C6/9

♩= 116

Dm7/9 G7/13 G7(♭13)

O exemplo de samba que se vê acima é do tipo 'samba clássico' que se encontra em diversas partes do Brasil, especialmente nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. É a maneira mais simples e eficaz de se reproduzir o ritmo do samba, normalmente gerado pela polirritmia de vários instrumentos de percussão, com apenas um violão. Esta fórmula rítmica se aplica em diferentes andamentos a todos os sambas de compositores tradicionais.

Track 02

Partido-alto

♩= 104

C6/9 D7/9

Dm7/9 G7 C6/9 G7/13

O partido-alto teve sua origem no ritmo africano do batuque e os partideiros tradicionais dizem que esse ritmo já sofreu muitas modificações ao longo do tempo. O antigo partido-alto era mais próximo do jongo e do caxambu, onde o ritmo era tirado dos tambores e atabaques, ao contrário do partido-alto atual que tem seu desenho rítmico característico feito no pandeiro.

Até recentemente, a semelhança que existia entre a tradição e a atualidade era a improvisação. Os versos improvisados, cantados pelo solista eram seguidos pela resposta do coro, em refrão. Essa improvisação verbal, embalada pela cadência rítmica do partido-alto muitas vezes se arrastava por toda a madrugada como um mantra hipnótico de alegria e bem-estar.

Track 03

Partido-alto

variante 2

♩ = 120

C^9_6 — D^9_7 — $Fm^9_6/A\flat$ — Gsus — G7 — C^9_6 — D7/A♭ — G7

O partido-alto era muito praticado nas festas de sambistas e candongueiros chamadas de *'pagode'*. Com o passar do tempo essa prática tomou novos rumos até se transformar numa certa onda que foi o *'pagode-de fundo-de-quintal'*, um samba inspirado no partido-alto mas acompanhado agora de banjo e tantam.

Track 04

Partido-alto

variante rápida 1

♩= 132

A6/9 — B7/9 — Bm7 — E7/9 — A6 — E7/B♭ — B♭7/♭9

Mais recentemente, até mesmo o termo *'pagode'* acabou virando sinônimo de ritmo e o caminho histórico que se estabeleceu para ele a partir daí não é dos mais emocionantes já que, forçado pelos produtores do mercado fonográfico, o pagode se desvirtuaria num *'samba-pop'* de mau gosto.

A fórmula rítmica acima também é baseada no partido-alto tradicional.

Track 05

Partido-alto

Variante típica 2

A7(13) A7(♭13)

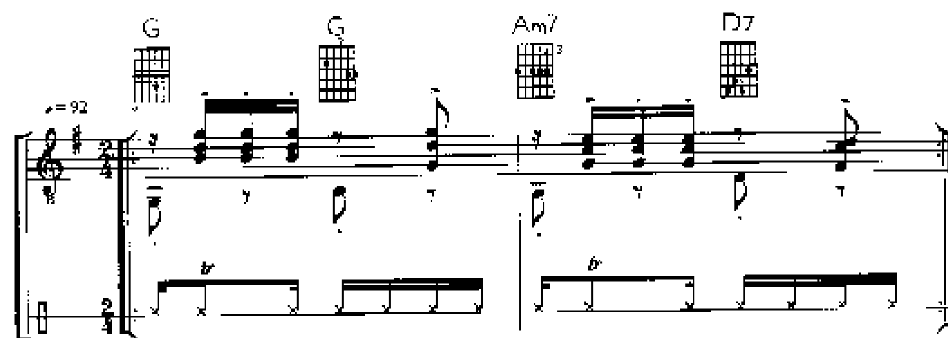
♩ = 120

D7/A

Esta é mais uma variação do partido-alto aplicado à linguagem violonística. O rebatimento dos baixos, com acento principal no tempo fraco do compasso, dá uma característica especial a esta fórmula rítmica. Ela pode ser usada de maneira eficaz em muitos dos sambas sincopados e seu efeito não se choca com as tradicionais conduções rítmicas usadas no samba, ou seja, mesmo que os percussionistas ou bateristas estejam se servindo das conduções tradicionais do samba, a fórmula rítmica acima se soma a elas de maneira surpreendente.

Track 06

Maxixe
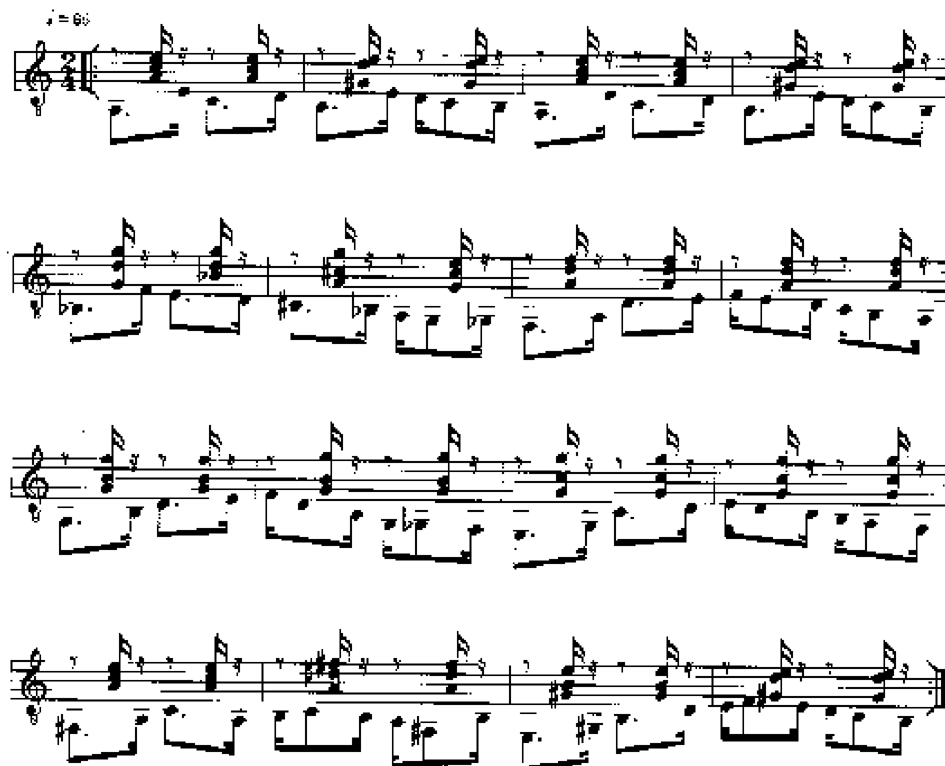


O maxixe nasceu de uma grande mistura de ritmos de danças européias, como a polca e a *habanera*, com elementos rítmicos da cultura afro-brasileira, como o batuque e o lundu. Pelo ambiente social em que surgira, o maxixe sofreu grande preconceito por parte da sociedade carioca da virada do século XIX para o século XX. O nascedouro do maxixe foram os bailes populares promovidos pelas classes mais desfavorecidas e a coreografia dos pares que o dançavam causava escândalo e revolta nas instituições sociais: o governo e a Igreja o recriminavam e a polícia o reprimia com o encarceramento dos que o praticavam.

Tratava-se entretanto de um ritmo muito cativante que exercia grande fascínio nas pessoas. Por esse motivo, o maxixe acabou por tomar não só o lugar do lundu como também de outros ritmos importados muito populares como o fandango, a *habanera* e a polca. Transformado posteriormente em dança de salão, com uma adaptação mais recatada de seus passos, o maxixe tornou-se uma febre nacional que não tardou a ser exportada para a Europa onde seu apelo exótico e sensual o transformou em grande sucesso no teatro de variedades.

Track 07

Tango brasileiro



O tango brasileiro foi apenas uma variação mais culta do maxixe. Freqüentemente concebido como peça instrumental, o tango-brasileiro tornou ainda mais evidente o antigo preconceito: enquanto o maxixe era tido como uma dança vulgar das classes mais baixas, o tango-brasileiro abriu as portas dos salões mais nobres da cidade.

Ernesto Nazareth foi o principal responsável pela fixação desse ritmo na nossa história musical. Compositor de grande talento, Nazareth deu conteúdo à linguagem do piano brasileiro e produziu uma obra peculiar. Sempre rejeitou a denominação '*maxixe*' para algumas de suas composições características, preferindo batizá-las de '*tangos-brasileiros*'.

Track 08

Samba

Variante em arpejos

♩ = 138

Am7 D7(9) G7M G6 Am7 D7(9) G7M G6

Bm7 E7(9) A7M A6 Bm7 E7(9) A6

Am7 D7(9) G7M G6 Am7 D7(9) Dm7 G7(9)

C6/9 C7(#11/9) Bm7 E7(b9) Am7

Track 09

Samba-canção

Am7(9) B7 E7(b9)

♩= 42

Track 10

Samba-de-avenida

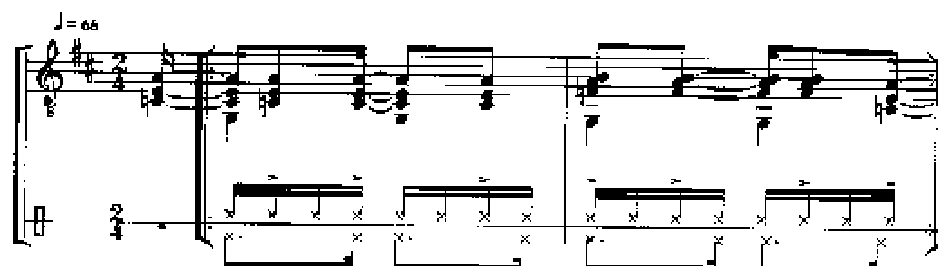
♩= 142

O samba-de-avenida é o mesmo que samba-enredo, ou seja, o samba que se pratica nos desfiles das escolas de samba. Tem o andamento muito rápido e articulação bem marcada.

Track 11

Bossa-nova

tipo 1

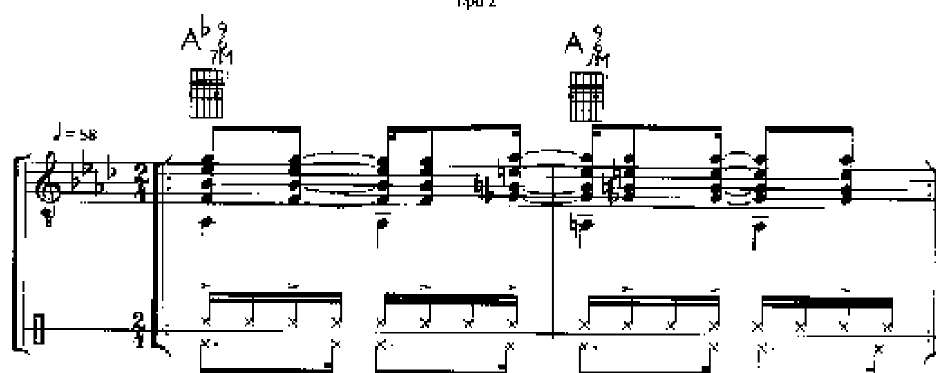


Esta é a condução rítmica de bossa-nova que mais se aproxima do samba tradicional e que ficou consagrada como a *'batida'* do João Gilberto. É base rítmica mais adequada ao acompanhamento das canções com síncope no início das frases melódicas, em oposição às melodias que se iniciam no tempo forte do compasso.

Track 12

Bossa-nova

tipo 2



Esta variação da Bossa-Nova é também uma condução rítmica de samba mas com as

inflexões e síncopes trocadas. É como se aqueles compositores e violonistas da Zona Sul do Rio de Janeiro, que ainda não freqüentavam os velhos redutos do samba, tivessem se confundido e misturado o samba tradicional com o samba-canção e seu *'bolerismo'*. Resultou que muitas canções que foram compostas baseadas nessa fórmula rítmica, se consagraram e, com isso, consagraram a *'batida'*.[2]

Track 13

Bossa-nova

Tipo 3

Este último tipo é um modelo muito simples pois está reduzido a apenas um motivo rítmico. Ele se distancia muito da essência do samba que é a síncope e freqüentemente resulta amarrado e repetitivo. Talvez por sua simplicidade, é uma das conduções mais praticadas por músicos e violonistas de outros países mas é preciso cautela porque são poucos os temas da Bossa-Nova nos quais ele se aplica. Em canções lentas oferece bom resultado e João Gilberto o utilizou de maneira muito convincente em algumas de suas interpretações.

[2] Para os acordes de cinco notas utilizar também o dedo mínimo da mão direita.

Track 14

Bossa-nova

A7M(6) G#7(b13) G7M(6) F#7(b13)

Bm7(9) Gm6 Bm7(9) F7(9/13)/D

C#m7 Cdim Bm7 G#m7(11) C#7(b9)

F#m7 B7(b9/11) Bm7 Bm7(9) E7(b5) E7(9/b5)

E7(13) A7M A7(b5) D7M

continuação

G7(13) A7M/E D/E E

D/E C♯m7 F♯m7 Bm7 E7(13) F7M(♯11)

A7M(9)

Track 15

Samba-telecoteco

♩ = 100

F7M(6) G7(#11)

Gm7(9) Csus9 E∅/B♭ A∅ D7(#9) A7(♭13)

Gm7 A7(#11) A7(♭13) D7M(9) D7(♭9) D//A A7(♭9)

G7(9) G7(13/♭9) G7(♭13) G♭7M G♭7M(6)

F7M(6) G7(#11)

continuação

O samba-telecoteco é um tipo de samba ágil que tem seus principais elementos rítmicos baseados na divisão sincopada do tamborim. O samba-telecoteco é um ritmo que antecede o movimento da Bossa-nova e que influenciou vários músicos e compositores que lideraram esse movimento como é o caso de João Gilberto, um declarado admirador dessa modalidade de samba. A contribuição inovadora, trazida pelo samba-telecoteco para todo o universo do samba, é atribuída ao compositor Geraldo Pereira (*1918 1955*). Sua maneira de compor, com influência não tão distante do coco-de-embolada, trouxe grande vivacidade ao samba tradicional, ainda fortemente preso às articulações do maxixe.

O telecoteco teve como um dos seus grandes intérpretes o genial Cyro Monteiro, que liderou, ainda durante os anos 40, essa vertente do samba. Alguns músicos e cantores passaram a chamar essa modalidade de samba de *'sincopado'* e o próprio João Gilberto, dentre suas poucas composições, fez um tema para violão, *'Um abraço no Bonfá'*, totalmente inspirado nesse tipo de samba.

Geraldo Pereira escreveu canções que foram gravadas diversas vezes por intérpretes brasileiros e estrangeiros e, dentre essas, podemos destacar algumas pérolas do repertório tradicional do samba como *'Falsa baiana'*, *'Escurinho'*, *'Sem compromisso'*, *'Pisei num despacho'* e *'Bolinha de papel'*.

Geraldo Pereira sempre esteve muito próximo da marginalidade carioca e existem histórias fantásticas a seu respeito, quase lendas, que descrevem sua personalidade boêmia e apaixonada. Era freqüentador das ruas da Lapa, no Rio de Janeiro, onde se concentrava toda a malandragem da época. Conta-se que Geraldo Pereira morreu por causa de um soco que levou de um dos malandros mais polêmicos da cidade maravilhosa do final dos anos 40 e início dos anos 50: Madame Satã[3].

---

[3] *Pseudônimo de João Francisco dos Santos (1900-1976), um marginal carioca que passou a se autodenominar assim depois de ter visto o filme* 'Madame Satan' de Cecil B. DeMille de 1930. *Madame Satã, era uma figura ao mesmo tempo polêmica e curiosa: homossexual, malandro, cozinheiro, presidiário, artista transformista e pai adotivo de sete crianças!*

Track 16

Samba-funk

No final dos anos 1960, alguns músicos brasileiros, liderados pelo pianista Don Salvador se uniram numa empreitada chamada Grupo Abolição. Esse grupo começou a mesclar os ritmos brasileiros, em especial o samba, com o funk que havia surgido nos EUA não havia muito tempo. Houve uma resposta imediata por parte do público a essa iniciativa e uma nova onda rítmica se propagou do Rio de Janeiro para todo o Brasil. Don Salvador, entretanto, decidiu fixar-se nos EUA e o grupo encerrou suas atividades.

Nos anos 70, o pianista Cristóvão Bastos liderou uma nova formação batizada de Banda Black Rio. Essa banda aprofundou e desenvolveu os conceitos de fusão rítmica de Don Salvador e obteve sucesso durante os dez anos seguintes. A banda se desfez no início dos anos 80 deixando dois excelentes discos como registro dessa experiência: Gafieira Universal e Saci-Pererê.

Track 17

Samba-de-coco

O samba-de-coco é um ritmo que mistura influências africanas e indígenas. Seu surgimento é sempre relacionado aos quilombos e ao trabalho da quebra do coco no preparo de alimentos. O trabalho da quebra do coco era acompanhado do canto onde também havia a oposição de uma voz solista ao coro. O solista era chamado de *coqueiro* ou *puxador* e aquele que o representava era selecionado dentre os cantadores mais hábeis na arte da improvisação com versos. Para cada estrofe improvisada pelo puxador havia uma resposta do coro em forma de refrão.

Track 18

Samba-de-coco

♩ = 112

D A/C♯

A/C♯ D D

G/B D/A A

D

Ao 𝄋

O samba-de-coco pode ser visto em Sergipe e o instrumento básico utilizado para dar sua cadência rítmica é o pandeiro. A ele podem se somar alguns outros instumentos de percussão como ganzás, chocalhos e a zabumba. A dança do samba-de-coco é feita sobre tamancos ou sandálias que são utilizados para um ruidoso sapateado. O que mais chama a atenção no samba-de-coco é a forma como as sílabas de cada verso são posicionadas dentro da divisão do compasso: certas sílabas tônicas se deslocam para a parte fraca da articulação rítmica, dando como resultado um balanço instigante: sem nos darmos conta, nossos pés, pernas, cabeça, ombros, mãos e braços começam a se mexer para acompanhar o ritmo contagiante.

Track 19

Samba-de-roda

G6 Am7 D7(9)

♩= 112

palmas

O samba-de-roda é o samba do Recôncavo Baiano e a mais antiga modalidade de samba. Foi difundido pelo Brasil, particularmente no Rio de Janeiro, pelos negros que migraram da Bahia no final do século XIX. Transformado em "Patrimônio da Humanidade", o samba de-roda continua sendo muito praticado em seu lugar de origem.

Track 20

Samba de roda

Variante 2

C6(9) Dm7(9) G7(13)

♩= 126

Track 21

Afro-samba

♩ = 138

Em7 Bm7 Em7

Bm7 Em7 Bm7

Em7

O afro-samba, apesar da redundância do nome, foi a denominação dada a um tipo de samba composto pela dupla Baden Powell-Vinicius de Moraes. Baden Powell começou a dar um tratamento diferenciado ao samba, buscando inspiração nas raízes baianas e nos elementos tradicionais do samba-de-roda e da capoeira. O aspecto modal desse tipo de samba é sua principal característica.

Track 22

Afro-samba

♩= 136

6ª em ré

Em7(9) — 2 vezes — Frígio

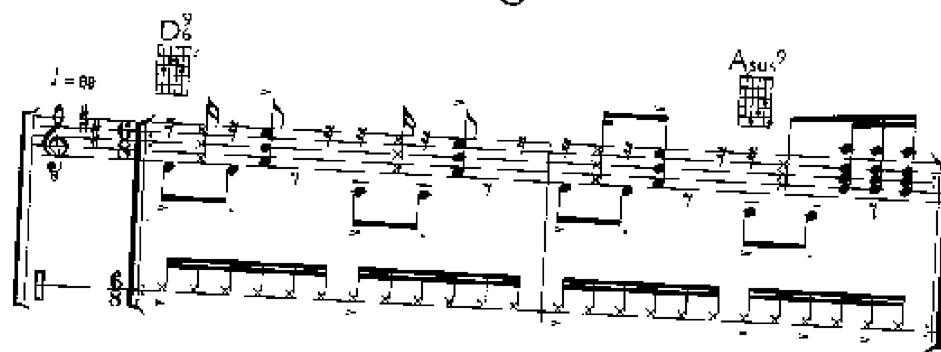
Am7(9) — Am7(9)/G

Frígio

Em7(9) — Frígio

Track 23

Jongo



O Jongo *(conhecido ainda como Caxambu)* é uma manifestação cultural afro-brasileira e é encontrado em diversas partes do Brasil.

É embalado por um grupo instrumental de percussão assim estruturado: um tambor grande *(tambu, caxambu ou angoma)*, um tambor pequeno *(mancadá ou candongueiro)*, uma puita *(uma espécie de cuíca muito grande que se toca sentado)* e um chocalho *(guaiá, inguaiá ou angoiá)*. A marcação obedece uma típica subdivisão ternária dos tempos que deixa evidente sua origem africana.

A dança, uma espécie de ritual, é antecedida por um canto recitativo chamado de *'ponto'*. O *'ponto'* é um improviso rimado, feito em linguagem cifrada para ser compreendido somente pelos iniciados. Embora varie bastante de acordo com as localidades onde se pratica o Jongo, alguns passos e evoluções da dança são comuns: uma roda é formada por homens e mulheres que balançam o corpo, de um lado e outro, simulando um abraço ou umbigada. A dança é feita com um só par na roda e os dançarinos vão sendo substituídos por outros pares após alguns minutos de exibição de seus passos coreográficos. O jongo possui um caráter místico, pois acredita-se que, através do ritmo e da dança, os jongueiros reverenciem a alma de seus antepassados.

Track 24

Choro

♩= 92

Am E7/B Am/C A7/C# Dm A7/E

E7/G# E7/B

F/E♭ E/D

Esta é a condução clássica do choro. O movimento dos baixos segue o mesmo desenho dos ataques graves do pandeiro e o restante serve para completar sua fórmula rítmica e seu sentido harmônico. Essa fórmula sintetiza num só violão os principais elementos rítmicos gerados pelo tradicional regional de choro. O desenho melódico nos graves imita o violão de sete cordas.

A exata origem do termo **choro**, como estilo e também como forma musical, é bastante confusa e se perde um pouco na própria história da música popular brasileira. A explicação mais coerente parece ser a do historiador Vasco Mariz que diz que choro é uma derivação da palavra *'cholo'* que já significou, na história da música brasileira, um grupo de músicos populares que animavam festas familiares. Esse grupo era formado basicamente por flauta,

violão e cavaquinho e tocava os ritmos em voga no final do século XIX e início do século XX: polcas, *schottishes*, *mazurkas* e valsas.

Track 25

Choro-canção

♩= 54

Fadd9 Am7/E Dm7 F/C E7/B

E♭add9 Gm7/D Cm7 E♭/B♭

D7/A C♯dim9 Gm G♯dim

O choro-canção é uma forma lenta do choro aplicada quando o tema melódico principal é de caráter mais nostálgico e melancólico. O choro-canção foi bastante explorado pelos instrumentistas e compositores brasileiros justamente por esse fator calmo e intimista que o caracteriza. Os principais destaques desse gênero são as composições de K-Ximbinho e Nelson Cavaquinho, dois inspirados compositores brasileiros ligados ao samba e ao choro.

Track 26

Choro-canção

variante 2

♩ = 52

A A/G Dm/F Dm A7/C# A7

Dm/F Dm/A D7/F# D7 Gm

Gm/Bb E7 A

O processo de desenvolvimento da música popular brasileira foi relativamente lento até o aparecimento do maxixe e do samba, ritmos brasileiros autênticos. Somente a partir desse momento é que a denominação *'choro'* começou a significar o tipo de música e, um pouco mais tarde, a expressão rítmico-musical praticada por esse grupo de músicos.

No exemplo acima vemos uma variante do choro-canção tradicional. Essa condução rítmica é ainda muito utilizada no acompanhamento harmônico dos choros lentos e

serenatas. É usada com freqüência pelo violonista de regional responsável pelo violão de seis cordas. Apesar da densidade, o resultado é leve e fluente.

Track 27

Chorinho

Dm Dm/F E7(b9) B♭m6 A7 A/G

Dm Dm/F Am/E Am/C E7/B E7

Dm/F Dm E7(b9) B♭m6 A7 A/G D7/F♯ D7

Gm Dm/F Dm/A E7/B A7/C♯

Chorinho é uma denominação carinhosa que se dá ao choro de andamento mais rápido. Durante algum tempo esse choro mais saltitante também foi chamado de 'choro-sapeca' e bastante explorado por músicos e compositores populares. O tratamento informal das

pessoas e coisas no diminutivo é um traço cultural do povo brasileiro e não existe nisso nenhuma intenção pejorativa.

Track 28

Samba-choro

Uma das variantes que se deu na evolução do choro foi o samba-choro que, como o próprio nome já sugere, é o resultado da fusão dos aspectos rítmicos do samba com a linguagem do choro tradicional. O choro, como grupo instrumental, tocava os ritmos

europeus, como a polca, a *schottish*, a *mazurka*, a valsa e não tinha ligações com a cultura afro brasileira. Depois de Pixinguinha, o choro passou a assimilar elementos do maxixe e do samba, dando abertura para novas possibilidades.

A formação instrumental de base dos grupos de choro, desde onde se tem notícia, manteve-se a mesma até o aparecimento de grandes personalidades musicais, como foi o caso de Jacob Pick Bittencourt – o Jacob do Bandolim. Com ele a prática do choro, como expressão musical e artística, foi elevada ao seu nível mais alto. O formato do regional[4], desenvolvido e aprimorado por Jacob e o grupo Época de Ouro, tornou-se referência para a prática do choro até os dias de hoje.

A formação instrumental do regional de Jacob do Bandolim era a seguinte: bandolim *(lead melódico do grupo)*, violão de sete cordas *(encarregado dos contrapontos com o bandolim, na região grave, sempre no intuito de completar os espaços vazios entre as frases do tema principal)*, violão de seis cordas *(encarregado do centro harmônico e também dos desenhos melódicos em naipe com o violão de sete cordas, geralmente terça acima)*; violão tenor *(instrumento de quatro cordas que também contraponteava com o instrumento solista na região média)*; cavaquinho *(instrumento basicamente de centro harmônico que raramente se ocupava de passagens melódicas)* e pandeiro *(responsável pela firmeza na condução rítmica assim como pela ênfase na dinâmica do grupo)*.

O choro é para a tradição da música instrumental brasileira o que o *jazz* representa para os americanos: a base. No Brasil, a tradição do choro é mantida graças à ação espontânea dos 'chorões' que divulgam, sem trégua, o vasto repertório e as características estéticas desse gênero musical.

---

[4] Ensemble instrumental tipicamente carioca que definiu a maneira de se tocar choro.

Track 29

Chula

Chula Corrida

♩ = 116

G D/F♯ G Am7

G7 C G7 C

A Chula é um ritmo praticado na região do Recôncavo Baiano e hoje representa a mais importatante manifestação musical popular em cidades como Santo Amaro da Purificação, São Francisco do Conde e outras.

A Chula tradicional é sempre praticada em grupo e a dança é o principal objetivo dessa tradição musical que agrupa instrumentos variados como pandeiros, viola machete, violão, tamborim de couro de jibóia, ton-ton grave de marcação, sanfona e um grupo de mulheres sambadeiras. Vale destacar que somente as mulheres é que dançam a Chula.

Track 30

Chula

Chula Amorosa

C G7 C G7

♩ = 98

A chula baiana ainda é um ritmo pouco difundido na música popular brasileira. Talvez por sua complexidade rítmica ou pela dificuldade de assimilação por parte dos violonistas populares, o fato é que a chula ainda não é um ritmo *'popular'* no resto do Brasil. Seu maior divulgador é, sem dúvida, o violonista e compositor Roberto Mendes, um profundo conhecedor da arte da chula como também de toda a expressão cultural da Bahia.

A origem da chula é portuguesa e pode-se encontrar um homônimo desse ritmo nas regiões de Braga (Celorico de Basto/Amóia), Guimarães e Minho. O que lhe deu a característica brasileira foi a mistura com os aspectos rítmicos da cultura africana. As únicas semelhanças ainda mantidas com a chula original portuguesa são a sua estrutura harmônica, baseada na relação de apenas dois acordes (tônica/dominante), e o característico ponteado das violas no acompanhamento da voz.

Track 31

Chula

Chula praieira

G D/F# G G D/F#

♩= 116

Um aspecto bastante característico da chula é o ponteado das violas. Das violas da chula, a que merece destaque é a viola machete, herança portuguesa ainda hoje vista na região do Minho. É um instrumento derivado das antigas *'vihuelas'* espanholas e tem afinações variadas e peculiares.

A maneira sincopada de se tocar e cantar a Chula, com o ritmo dos baixos deslocado de um oitavo de tempo do início do compasso faz dela uma das mais atraentes soluções rítmicas dentre todos os ritmos brasileiros.

Track 32

Chula
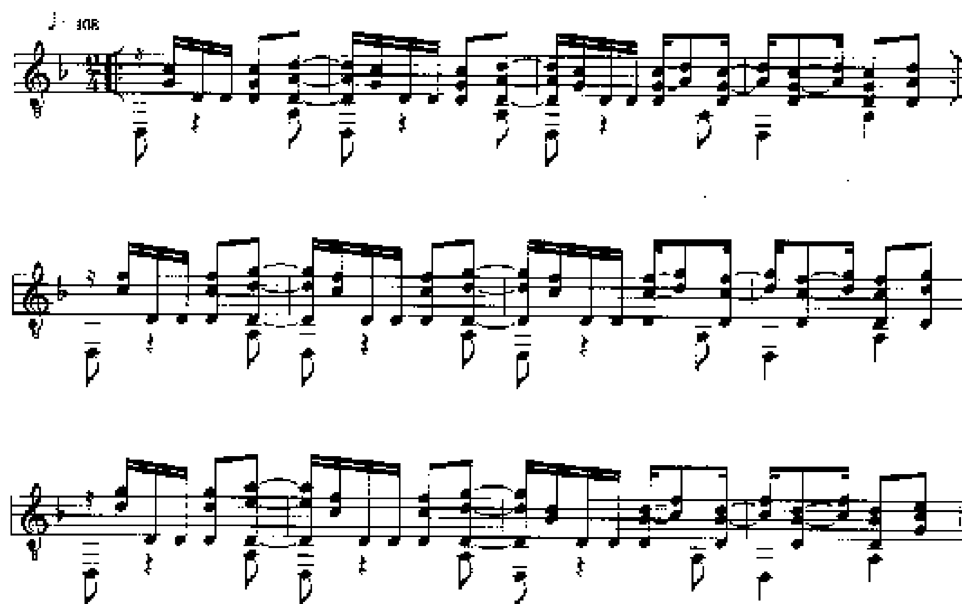
Chula Corrida II

G Am7

♩= 116

Track 33

Capoeira



A capoeira não é propriamente um ritmo e nem uma dança mas um jogo. Assim ficou culturalmente estabelecido já que esta foi a maneira encontrada pelos negros escravos para driblar a vigilância dos senhores brancos: aparentar que se tratava de uma dança e de um ritmo quando, na verdade, praticavam golpes violentos e até mortais em alguns casos. Essa dissimulação era necessária pois se os senhores de escravos descobrissem o real motivo daquela *'dança'*, os negros envolvidos seriam severamente castigados. Por outro lado, não podendo de forma alguma portar armas brancas ou de fogo, o próprio corpo se transformava na única arma com a qual poderiam contar para sua defesa pessoal. Assim nasceu a arte da Capoeira.

O principal instrumento que move uma roda de capoeira é o berimbau e a ele são circunstancialmente somados outros instrumentos de percussão como o pandeiro e o atabaque.

Track 34

Maculelê

♩. = 156

A7

E7

O maculelê é uma expressão rítmica e coreográfica, que mistura influências africanas e indígenas e tem seu ponto de origem na Bahia. É tradicionalmente exibido durante a festa de Nossa Senhora da Purificação, na cidade de Santo Amaro. Suas evoluções coreográficas são feitas com o uso de bastões de madeira que são percutidos uns contra os outros ou contra o chão, acompanhando os tempos do compasso. Algumas vezes, os bastões de madeira são substituídos por facões de metal que dão grande efeito visual pelas faíscas que produzem. O maculelê estava esquecido e abandonado mas, por influência de mestre Popó, ele voltou a ser praticado e hoje está difundido em todo o mundo.

O exemplo acima é uma adaptação para o violão do toque dos atabaques.

Track 35

Calango

Tipo 1

C G7

♩= 136

Calango é um ritmo popular encontrado no interior dos estados de Minas Gerais e Rio de Janeiro e é dançado de maneira muito simples, normalmente com pares enlaçados. A coreografia do calango é livre seguindo apenas a articulação rítmica do compasso binário que o compõe. Dançado em trajes comuns o ritmo do calango é praticado por um conjunto instrumental com base na sanfona. O canto é feito com a oposição de uma voz solista a um coro que responde nos estribilhos.

Calango

Tipo 2

C G7

♩= 136

Track 36

Cateretê

A E7

♩= 108

sapateado
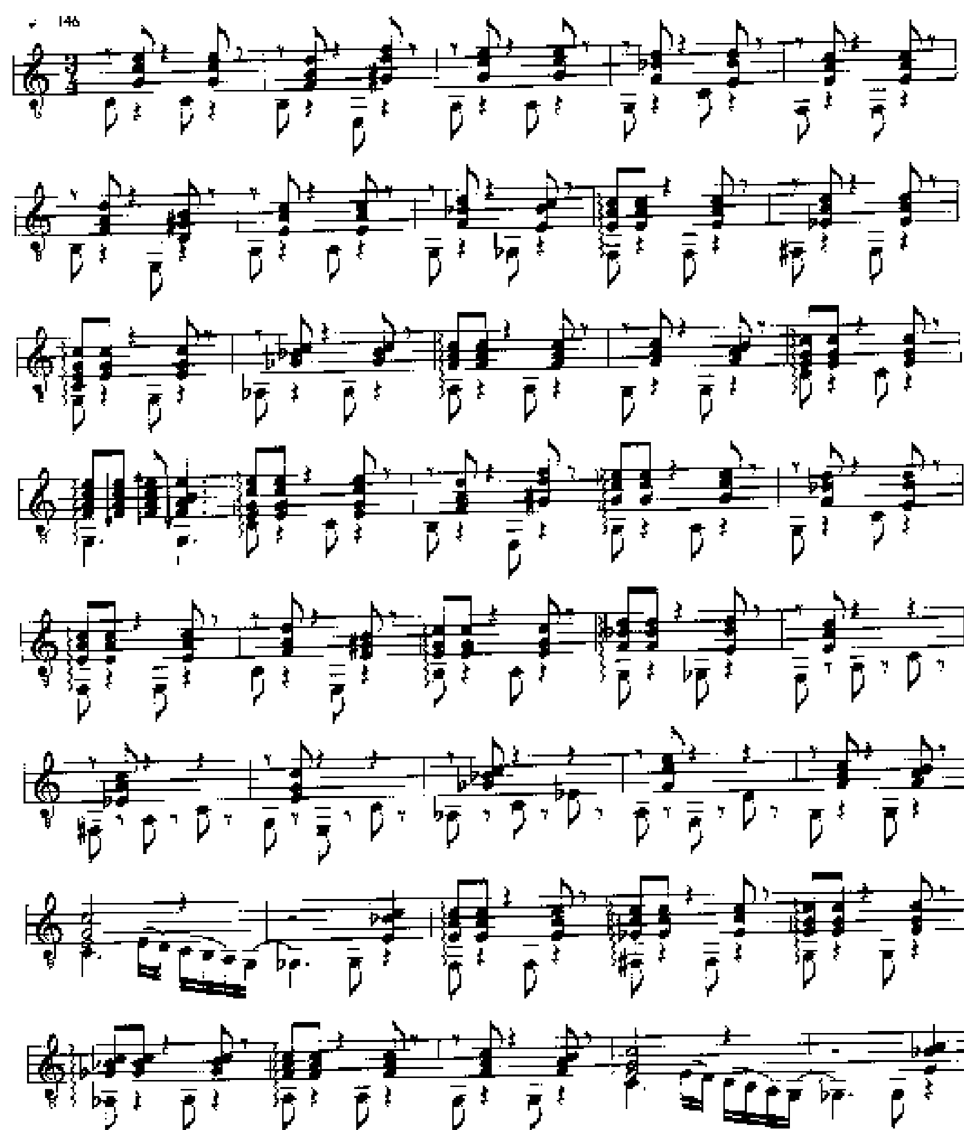
A

O cateretê é uma dança de origem indígena, de onde vem o seu nome. O ritmo que embala essa dança é composto por três elementos principais: o rasgueado da viola caipira (viola de dez cordas), o palmeado e o sapateado. Todos esses elementos seguem sempre a mesma figura rítmica que é bastante simples.

O cateretê é encontrado com mais freqüência no interior dos estados de São Paulo e Minas Gerais, onde é mais conhecido como catira. A indumentária dos dançarinos é o traje comum: calça, camisa social e, às vezes, lenço no pescoço ou até mesmo gravata. É mais comum ver o cateretê dançado por homens mas em certos lugares registra-se a participação feminina. A indumentária feminina também é, da mesma forma, composta por trajes comuns.

Track 37

Chamamé



O chamamé é um ritmo da fronteira sul do Brasil. Nascido na Argentina, foi adotado pelos gaúchos e assimilado pelo folclore do Rio Grande do Sul. Esse ritmo é normalmente conduzido pelo violão com o apoio da gaita *(acordeão diatônico de botões)* e do bombo legüero *(instrumento tradicional dos pampas)*.

Track 38

Toada

Am add9 C7M/G B∅11/F E E7 E∅/G C♯dim Dm7M Dm B∅ G/F Cadd9 E7(♭13)/B♭

A toada é um ritmo que pode ser encontrado em várias partes do Brasil. Em cada uma das diversas regiões em que se constata sua presença, lhe é atribuído um significado diferente e praticamente não existe nenhuma célula rítmica comum que lhe dê unidade. O andamento, a pulsação e seus principais elementos são totalmente díspares. Da música sertaneja mais tradicional do interior dos estados de Goiás, São Paulo e Minas Gerais, passando pela música de certas regiões do Sul do país, até manifestações musicais do universo *'pop'* do Amazonas, a denominação *'toada'* é encontrada.

Existe uma variante desse ritmo que foi bastante utilizada por compositores ligados ao movimento da MPB e que está representado pelo exemplo acima: um ritmo de andamento lento utilizado para canções de caráter nostálgico e melancólico.

Track 39

Ijexá

C

Dm7

♩= 98

Dm6

C

O Ijexá é um ritmo tocado para a reverência aos Orixás do Candomblé, religião afro-brasileira que tem por base a força da Natureza. O Candomblé, embora originalmente restrito à população de escravos, é hoje uma das principais religiões do Brasil seja por sua importância sócio-cultural, seja pelo grande número de seus seguidores. Mesmo tendo sido criminalizado e perseguido pelo poder público e pela Igreja Católica desde o seu surgimento, o Candomblé se firmou ao longo dos quatrocentos anos de sua existência, especialmente a partir da abolição da escravatura em 1888. Atualmente, o Candomblé é a principal religião afro brasileira e o Ijexá resiste como o ritmo que o embala.

Track 40

Ijexá

♩ = 106

Am7(9) Am7(9) Am6

Dm7(9)/A Am7(9) Am6

Existem muitas variantes rítmicas do Ijexá que foram adaptadas para o violão. No exemplo acima, a fórmula rítmica principal se desdobra num elemento melódico desenvolvido no centro da harmonia. Os baixos mantêm a antecipação característica do ritmo e o complemento dos acordes se associam ao tambor agudo, responsável pela marcação dos tempos do compasso.

Track 41

Ijexá

♩= 106

Bm7

E7(9)/B

Asus9

D7/6

F#7(b13)/C

Os instrumentos utilizados no ritmo do Ijexá são os intrumentos de percussão tais como atabaques, agogôs, xequerês, etc. Os atabaques são três, com afinações diferentes e assim denominados do grave para o agudo: *rum, pi, lé*.

A divisão rítmica dos atabaques e a marcação fixa e constante dos agogôs e xequerês, são a essência do Ijexá.

Track 42

Afoxé

O Afoxé é uma agremiação que faz seu principal desfile público durante o período do Carnaval da Bahia. Trata-se de uma manifestação cultural dos negros baianos com base religiosa no candomblé jêje-nagô.

Existem vários afoxés na Bahia muito conhecidos: Ara Ketu, Badauê, Ilê Aiê, Muzenza e Filhos de Gândi. Os integrantes dos afoxés da Bahia se obrigam a levar, a todos os lugares e festejos de que participam, o que eles consideram a energia positiva vital: o ***axé***. O afoxé Filhos de Gândi desfila sempre com seus integrantes vestidos com a cor branca que simboliza a paz de Oxalá.

Track 43

Afoxé

Variante 2

O ritmo utilizado para embalar os desfiles dos Afoxés é o Ijexá, que deixou há muito tempo de ser uma expressão exclusivamente folclórica e tem sido amplamente utilizado na música popular brasileira. Artistas e músicos de diferentes partes do país têm se servido freqüentemente do ritmo do Ijexá e de algumas de suas variantes. É comum ver essas variantes sendo tratadas como ritmos independentes e chamadas de Afoxé. Veja como isso se dá nos exemplos acima.

Track 44

Tambor-de-crioula

♩ = 138

Cm7 B♭7(♭9) E♭7M A♭m6

Cm7(9) B♭7 E♭7M D7(♭9)

O tambor-de-crioula é uma expressão folclórica encontrada principalmente no Maranhão, Norte do Brasil. Trata-se de uma brincadeira de grande beleza visual sem implicações religiosas. Tem forte ênfase na dança sensual das *'coreiras'*, grupo de mulheres que dançam com os pés descalços e usam saias coloridas para seus rodopios. A punga *(ou umbigada)* é uma constante nessa dança.

A formulação rítmica do tambor-de-crioula é dada pela combinação de três tambores e das matracas. É praticado junto a uma fogueira que serve para esticar e *'afinar'* o coro dos tambores. Os tambores tem, cada um, um nome diferente e são assim distribuídos: grande,

meião e crivador. Em cada um deles os percussionistas desenvolvem desenhos rítmicos diferentes. Esses desenhos rítmicos se entrelaçam com aqueles gerados pelo par de matracas e, enquanto os tambores grande e meião mantêm a condução de base, o crivador e a matraca ficam mais livres para improvisar. As variações não são tantas e a fórmula rítmica se torna repetitiva. Enquanto esses desenhos rítmicos repetitivos podem significar monotonia e falta de variabilidade para a cultura branca ocidental, para os negros a repetição por um longo período resulta num efeito rítmico de tal perfeição que pode levar ao transe.

O tambor-de-crioula é sobretudo uma dança de divertimento, mas costuma ser também realizada em homenagem a São Benedito *(similar ao vodum daomeano Toi Averequete)*. Não tem época certa para acontecer e pode ser visto mesmo durante o Carnaval.

A repetição obstinada de uma fórmula rítmica é um dos importantes elementos da cultura africana e o ritmo forte gerado nos instrumentos de percussão podem tanto embalar uma simples brincadeira, uma explosão de alegria, como representar algo sagrado, ligado a um sentimento de profunda religiosidade.

Track 45

Boi-do-Maranhão

A6 E7/B

♩= 112

A6 E7/B

É um dos folguedos mais populares do Brasil: o bumba-meu-boi. Muito praticado nos estados do Maranhão, Rio Grande do Norte e Alagoas, e também nos estados do Pará e Amazonas onde é conhecido como boi-bumbá. É uma espécie de ópera popular que tem seu enredo baseado na lenda de um fazendeiro e seu boi que dançava. Os outros personagens que completam as figuras do folguedo são: Pai Chico e Catirina, além de vaqueiros e índios. Pai Chico é casado com Catirina que está grávida e tem um desejo incontrolável de comer língua de boi. Na tentativa de satisfazer os anseios da mulher e com isso proteger o filho que vai nascer, Pai Chico rouba o maravilhoso boi do fazendeiro para extrair-lhe a língua. O fazendeiro põe então os vaqueiros e índios no encalço de Pai Chico e do boi roubado. Depois de muita procura eles são encontrados mas o boi está já para
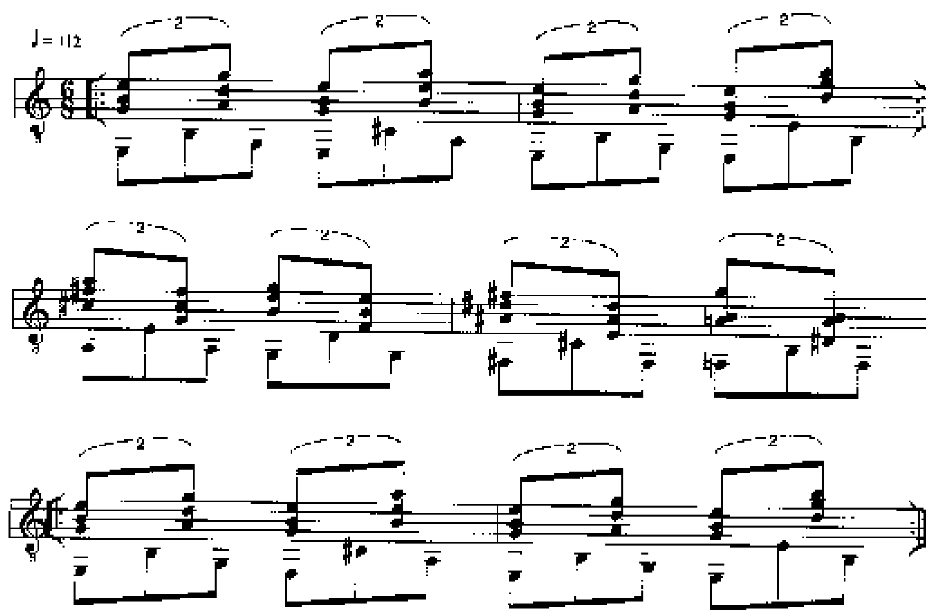
morrer. O fazendeiro ordena então que eles sejam levados de volta à fazenda e, indignado, exige de Pai Chico uma explicação. Pai Chico conta que o motivo do roubo era o de proteger seu filho que ia nascer, o que deixa o fazendeiro sensibilizado. O fazendeiro manda então chamar um pajé para que, com sua magia, cure o boi. Depois de várias tentativas do pagé, o boi é finalmente curado. Vendo que seu boi dançarino está salvo, o fazendeiro perdoa Pai Chico e uma grande festa é realizada com muita música a embalar a dança do boi e de todos.

O bumba-meu-boi do Maranhão é um ritmo especialmente interessante devido à polirritmia gerada pelos diferentes instrumentos de percussão que combinam, na subdivisão dos tempos, as fórmulas binária e ternária.

Track 46

Boi-do-Maranhão

tipo2



Track 47

Baião

Am7(11) D7(9) Am7(11) D7(9)

♩= 92

G6 G6

O baião é um dos ritmos mais populares do universo rítmico brasileiro e, com certeza, o mais difundido na região Nordeste do país. A origem do nome baião, como a de muitos outros ritmos brasileiros, está na mistura de diferentes expressões culturais que sempre povoaram o Brasil de norte a sul. Várias interpretações sobre a origem desse nome foram feitas mas nenhuma delas é precisa. Os musicólogos que se debruçaram sobre o tema se limitaram a meras especulações lingüísticas que não ajudaram muito a elucidar a questão. O que se sabe, com certeza, é que o artista que fixou o baião na memória do povo brasileiro foi o sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga, o *'rei do baião'*. A estética criada por Gonzagão, como foi carinhosamente apelidado pelo povo, é uma das mais belas e profundas expressões brasileiras. O sentimento gerado pelo timbre de sua voz (e de sua *sanfona*) ultrapassa os limites do universo artístico e musical sendo, para o povo do Nordeste, quase uma experiência religiosa.

Track 48

Baião

Variante rápida

♩ = 154

D6/9 Am7

D6/9 G7

De origem pobre, Luiz Gonzaga foi para o Rio de Janeiro no início dos anos 40 e lá sobreviveu trabalhando como músico nos bordéis da zona do Mangue, uma conhecida zona de prostituição. Por iniciativa própria, colocou no seu repertório ritmos do Nordeste, como o xote e o baião e quando, finalmente, conseguiu entrar para o mundo das rádios, com a gravação de seu primeiro disco, sua projeção nacional foi quase imediata. Trouxe para o público urbano a tradicional formação instrumental da música nordestina: sanfona, triângulo e zabumba[5], conhecida hoje como *'Trio de Forró'*. Sua música transformou-se numa verdadeira epidemia nacional. Teve projeção inigualável e manteve-se autêntico até o final da sua vida. Depois da Bossa Nova o baião adquiriu novos aspectos e foi, em determinado momento, associado à linguagem do *jazz* por grandes músicos como Hermeto Paschoal e Egberto Gismonti

[5] *Instrumento de percussão que se assemelha a um tambor grave de diâmetro largo e corpo estreito. Fica pendurado no pescoço por uma correia e é tocado com uma baqueta na pele superior e com uma vareta (bacalhau) na parte inferior.*

Track 49

Baião

Variante 3

G_{add}^{9}

♩ = 92

6ª em ré

$Em^{add\,9}$

Am_{7}^{9}

D_{7}^{13}/A

Track 50

Baião

Dm7(9) G7(9) B♭7M A7(♭13)

♩= 120

Track 51

Baião

Variante rápida 2

Dm

♩= 116

Gm7 Gm/F E° A7(♭13/♭9)

Track 52

Baião

♩ = 132

E7 A7 E7 F♯m7 Gdim E7/G♯

E7 A7 A7 A7 E7

F♯m7 Gdim E7/G♯ E7 B7 B7 A7

A7 E7 E7 E7 Csus9 Bsus9

Track 53

Xote

♩ = 62

E Bsus E E7

A A B_7^9 E6 C♯m7

F♯m7 Bsus

1 2

Da Capo

O xote é hoje um ritmo muito conhecido no Brasil graças à expansão do forró. É bom lembrar que o forró não é um ritmo e sim a denominação dada a um tipo de baile popular conhecido antigamente como *'forrobodó'*. No forró *(leia-se baile)* tradicional os ritmos mais tocados são o baião, o coco e, é claro, o xote. O xote é um ritmo mais lento e sempre dançado com os pares enlaçados. Sua origem está na *'escocesa' (schottish)* e a palavra *'xote'* surgiu como uma corruptela do nome original dessa dança.

Track 54

Coco

Tipo 1

C B♭ F/C

♩ = 126

C C G7

G/ C G/ G7

C G7 G7 Em7

A Dm/ G7 C

O coco é um ritmo do Nordeste brasileiro e tem claras influências indígenas, africanas e portuguesas. Acredita-se que tenha nascido do canto de trabalho, mas sua origem ainda é controversa. Três estados brasileiros disputam essa primazia: Alagoas, Paraíba e Pernambuco. Todos se dizem berço do ritmo, mas nenhum deles pode nos dar a certeza disso.

Track 55

Coco

Tipo I

A E/B B E A E/B B

Do coco original surgiram muitas variantes sendo o *'coco-de-amarração'*, o *'coco-de-roda'*, o *'coco-de-embolada'*, o *'coco-de-praia'*, o *'coco-do sertão'*, o *'coco-de-ganzá'*, o *'coco-de-zambê'* e o *'coco-de umbigada'* as mais comuns. Dos instrumentos utilizados no coco tradicional os mais freqüentes são os ganzás, as zabumbas, os caracaxás, os pandeiros e os pifes. E não é necessário que se tenha toda essa variedade instrumental para que se forme uma roda de

coco. Muitas vezes a roda de coco acontece embalada apenas por um pandeiro ou por palmas.

O maior representante do coco no Brasil foi Jackson do Pandeiro, um artista popular de invejável talento para os ritmos. Aprendeu a cantar coco com sua mãe que o levava, ainda menino, para tocar zabumba nas apresentações que fazia. Seu primeiro trabalho profissional foi como baterista em Campina Grande e, em seguida, nos cabarés e rádios de João Pessoa e Recife. Começou a ter sucesso quando gravou seu primeiro disco com as músicas *'Sebastiana'* e *'Forró em Limoeiro'*.

Dividiu o palco, durante anos, com Almira Castilhos de Albuquerque, com quem também foi casado. A dupla obteve grande sucesso nas rádios de São Paulo e do Rio de Janeiro, assim como na televisão que já surgia no Brasil. Depois que separou-se de Almira, Jackson nunca mais conseguiu a mesma projeção. Foi sendo esquecido pelo público e viveu no ostracismo durante vários anos até o surgimento da Tropicália que lhe proporcionou um efêmero retorno aos palcos.

Jackson do Pandeiro creditava sua intimidade e destreza com os ritmos à sua experiência como cantador de cocos. Foi um grande realizador da fusão dos elementos da cultura nordestina com certas expressões afro-brasileiras, como o samba carioca por exemplo, que na sua interpretação ficava bem mais *'apimentado'*.

Jackson do Pandeiro foi um virtuose do ritmo e um dos grandes intérpretes da música popular brasileira.

"A turma se liga porque, a não ser samba-canção, pego de todo lado. De frevo à música de terreiro. Música que tem balanço no Brasil, faço todas elas. E o coco é o pai do negócio." Jackson do Pandeiro

Track 56

Congada

G

D7/A

♩= 118

A congada é um auto popular de caráter religioso que mistura o ritmo forte da tradição africana com o culto aos santos negros da igreja católica como São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora do Rosário. Dada a origem africana do ritual, alguns elementos materiais funcionam como fetiches, centralizando poderes e forças sobrenaturais. A espada é a representação do Congo como o abridor dos caminhos. A dança é saltitante e agitada, marcada pela ginga do corpo e pelo cruzamento de pernas e pés. O ritmo é criado pela utilização de vários instrumentos de percussão somados ao som das violas. A estrutura do canto é fixa e repetitiva e a improvisação dos versos uma constante.

Congada

G

D7/A

♩= 118

Track 57

Galope

G6 D7/A♭

♩ = 146

O galope é um ritmo encontrado na música nordestina, em especial no estado de Pernambuco. O desenho rítmico galopante feito pelo triângulo e a marcação da zabumba na parte fraca do compasso são suas principais características. Seu andamento pode variar e em algumas situações chega a ser confundido com a quadrilha de São João.

Galope

G6 Am7 Bm7 F7

♩ = 146

Am7 D7 G6 Dsus9

Track 58

Maracatu

de Baque Virado ou Nação

D6/9

♩ = 102

Bm7

Em7(11)

D6/9

O maracatu é uma manifestação cultural típica do estado de Pernambuco onde nasceu. É tida como uma expressão cem por cento brasileira já que nada que a ele se asssemelhe é encontrado na África. Entretanto, sob vários aspectos, a influência africana é nítida e o

exemplo disso reside no fato de que os adeptos do *'maracatu-nação'* são, em geral, devotos dos cultos da linha Nagô.

Existe uma organização muito bem estabelecida na composição dos maracatus. Nos cortejos é usada uma boneca gigante que representa a divindade dos orixás e é chamada de *'calunga'*. As melodias cantadas pelo grupo denominam-se *'toadas'*. O som do *'apito'* serve para comandar o início e o fim das toadas e aquele que as canta é denominado *'tirador de loas'*. O *'toque'* do maracatu é o resultado da polirritmia estabelecida entre os diversos instrumentos de percussão utilizados no grupo que é formado, na média, por 40 pessoas: a caixa-de-guerra, o tarol, o gonguê, o ganzá e as alfaias marcante, meião e repique, são os principais instrumentos utilizados.

Track 59

Maracatu

Bm7(11) Em7 F♯m7 G

♩ = 92

Track 60

Maracatu

♩ = 106

D6/9/A

Asus9

D6/9/A

D//A♭

G6

Gm6

Dadd9/F♯

B7/F

E7/9

Asus9

Também os personagens do Maracatu-Nação são muitos: o rei, a rainha, a dama-de-honra da rainha, a dama-de-honra do rei, o príncipe, a princesa, o ministro, o embaixador, o duque, a duquesa, o conde, a condessa, os vassalos, as damas-do paço *(que portam as calungas durante o desfile do maracatu)*, o porta-estandarte, o chapéu-de-sol, o corneteiro, os lanceiros, os caboclos-de-pena, as baianas e as baianas mirins. Esses personagens são representados nos mais tradicionais maracatus de baque-virado de Pernambuco: Nação Elefante (fundado em 1800), Nação Leão Coroado (fundado em 1863), Nação Estrela Brilhante (fundado em 1910) e Nação Indiano (fundado em 1949).

Track 61

Maracatu

G Am7 9

♩ = 104

Ao contrário do maracatu-de-baque-virado ou nação, que têm suas origens em cortejos de reis africanos, o maracatu-de-baque-solto *(também conhecido como maracatu rural)*, tem grande influência indígena e prováveis origens nos *'cambindas' (grupos de homens cuja brincadeira era se travestir de mulher na época dos festejos populares)*. O maracatu-rural faz uma certa fusão entre vários elementos de outros folguedos de cidades da Zona da Mata do estado de Pernambuco, como Nazaré da Mata, Goiana, Carpina, Palmares, Timbaúba e Vicência.

Track 62

Maracatu rural

de baque solto

♩= 172

B♭ B♭/D F B♭

F B♭/D F6 Gm F

B♭ F/C Gm F/C Gm/B♭ F

F B♭/D F6 Gm F

O maracatu-rural também se difere do maracatu-nação pela ausência das figuras do rei e da rainha no cortejo e ainda por um figurino muito colorido e original. A parte rítmica do maracatu-rural não tem conexão com a do maracatu-nação, distinguindo-se não só pela instrumentação – o maracatu-rural usa mais chocalhos e também instrumentos de sopro como o trompete - mas também pelo desenho de suas células rítmicas principais. Este é um ritmo muito acelerado que alterna as intervenções instrumentais com partes cantadas em forma de recitativo. O movimento rápido, dos chocalhos, a percussão acelerada dos surdos, a marcação frenética do tarol, o ronco da cuíca, a batida do gonguê, o ruído forte

dos ganzás e o trompete tonitroante, constituem as características musicais próprias e bem diferenciadas do maracatu-rural.

Os integrantes desfilam num círculo compacto, tendo ao centro o estandarte, rodeado por baianas, damas-de-buquê, a calunga e os caboclos-de-pena. Rodeando este primeiro círculo vêm os caboclos-de-lança, que se encarregam de abrir espaço na multidão com seus malabarismos. A figura dos caboclos-de-lança é, no maracatu-rural, visualmente muito atraente. Com suas lanças de madeira de mais de dois metros de comprimento e uma enorme cabeleira de papel celofane, rosto tingido e lenço estampado cobrindo a testa, camisas e calças rústicas e sapatos de lona, uma capa tingida de pele de carneiro, sinos e chocalhos pendurados no seu corpo e ainda o intrigante cravo branco que carrega na boca, preso pelos dentes, o *'caboclo-de-lança'* é, sem dúvida, a figura de maior destaque no folguedo. A gola de sua fantasia tem grande importância no figurino e é feita com tecido brilhante de cores muito vivas, adornada com vidrilhos e lantejoulas. A gola da camisa do *'caboclo-de lança'* representa seu orgulho e vaidade.

Track 63

Frevo

Dm7(9) E∅ Gm/B♭ A7 A7(♭13)/C♯

♩ = 140

Dm7(9) D7(♭9) Gm7 G♯dim

Dm/A B♭add9 E∅/G A7(♭13)

O frevo tem sua origem no dobrado, um gênero muito executado pelas bandas marciais pernambucanas do final do século XIX. Tem por isso uma instrumentação muito densa

baseada nos metais e palhetas: trompetes, trombones, clarinetes e saxofones. Essas bandas moviam desfiles ou paradas que tinham normalmente alguns capoeiristas à sua frente. Esses capoeiristas, com seu jogo característico, serviam para abrir espaço entre o povo que se aglomerava e ainda para proteger os músicos e seus instrumentos.

Com o passar do tempo, o andamento dos dobrados foi se tornando cada vez mais rápido, agitado, e a movimentação dos capoeiristas evoluindo até dar surgimento ao *'passo'*, que constitui a dança do frevo como a conhecemos.

O nome desse ritmo e dança vem da corruptela do verbo ferver que, na linguagem popular pernambucana, virou *'frever'* e depois frevo. São três os principais tipos de frevo encontrados hoje nas cidades do Recife e Olinda: frevo-de-rua *(frevo genuinamente instrumental de andamento vivo)*, frevo-canção *(que tem um frevo rápido na introdução e no final e uma canção na parte central)* e frevo-de-bloco *(de andamento mais moderado acompanhado por uma 'orquestra de pau-e-corda', formada por flautas, clarinetes, violões e bandolins)*. O tipo mais consagrado e tradicional é o frevo-de-rua, pela exuberância técnica de seus passos e pela instigante divisão rítmica de seus temas melódicos e de suas orquestrações, realizadas quase sempre para uma fanfarra, formada por clarinetes, saxofones, trompetes, trombones, tuba, tarol e bumbo.

Existem algumas curiosas denominações que são dadas ao frevo por suas características específicas. O *'frevo-ventania'* é aquele onde o componente melódico é quase todo elaborado com semi-colcheias. O *'frevo-coqueiro'* é o que tem notas muito agudas dadas pelos trompetes e o *'frevo-abafo'*, em que se destaca o naipe de trombones, no intuito de impedir que o som de uma outra orquestra de frevos que esteja nas proximidades seja ouvida.

Os passos do frevo são diversos e tecnicamente muito complexos, exigindo do *'passista'* uma habilidade espetacular. Os mais consagrados são assim denominados: tesoura, locomotiva, caindo nas molas, dobradiça, saca-rolha e fogareiro.

Track 64

Marcha-rancho

Em7(9)

♩= 76

Am7

B7(♭13)

A marcha-rancho é um ritmo dos antigos carnavais do Recife e nada mais é do que uma repetição das células rítmicas do frevo num andamento bem mais lento. Enquanto o frevo se apresenta como um ritmo veloz e vibrante, a marcha-rancho se mostra como um ritmo muito mais calmo e cadenciado.

Outros ritmos

As fórmulas rítmicas apresentadas a seguir não estão diretamente vinculadas a nenhuma manifestação folclórica ou ritmo popular específico. São conduções rítmicas variantes dos ritmos principais, criadas ou adaptadas livremente pelo autor. Todas elas foram utilizadas em diferentes gravações e ofereceram excelente resultado. Os títulos adotados são apenas referências aos ritmos que serviram de modelo e inspiração para sua criação.

Track 65

Variante para samba-canção

F7M/C Fm7M/C Cadd9 B♭m6 F7M/A Fm6/A♭ C7M/G B7/F♯

Fadd9(♯11) E7(♭13/♭9) Am7/11 Am7/9 Dm7 Dm7 Dø9 G7(♭13/♭9) C6/9

Gsus9 G7(♭9) C7M/G Em7/G Gsus9 Bø/F Eø9 A7(♯11)

F7M/6 B7/♭9 Em7/11 A7(♭13/♭9)

Dm7 Dø G7/13 C7M(♯5)

Track 66

Variante para samba

♩ = 138

Em7 D♯dim Dm6

muito rítmico

E7(♭13)/D C♯ø Cm6 Gadd9/B

B♭dim II Am7 B/A G7M(♯5)

C7M/G F♯ø B7 Bm7

E7(♭9/♭13) Am7 B♭dim II G7M/B

Continuação

G6/D D7(b13) C7(13) Bsus9

B7(#11) B7 B7(b13)

Track 67

Samba-latino

♩ = 90

Ao 𝄋 e casa 2

Da Capo

Track 68

Salsa brasileira

♩ = 112

B♭7M Gm7 Cm7 Fsus13 B$^{9}_{7}$

B♭7M Cm7 Dm7 Fdim

E∅ A7(♭13) D∅ G7(♭13)

C∅ Fsus13 B$^{9}_{7}$ B♭7M Cm7 Dm7 Fdim

Track 69

Variante para baião

♩ = 142

Track 70

Variante para samba 2

♩= 112

gliss.

gliss.

1

2

3

Da Capo

Pesquise e explore outros ritmos e danças do Brasil:

Cabinda

É uma dança afro-brasileira encontrada com freqüência na cidade do Recife, estado de Pernambuco. É praticada como preparação para o Maracatu e repleta de mímicas. Os instrumentos utilizados no ritmo são os mesmos de uma orquestra regional, também chamada de zabumba: pife[6], ganzá, bombo, reco-reco e caixa. As fantasias são feitas de chita, com cores bem vivas, e os dançarinos fazem sempre muitos *'movimentos enfeitados'* com o corpo, pulando acocorados.

Bambelô

É um ritmo da família do jongo e pode ser visto na cidade de Natal, no estado do Rio Grande do Norte. É um tipo de variação do samba-de-coco ou coco-de roda e sempre dançado em círculo com seus participantes se movendo com grande agilidade.

Batucajé

É uma variação do batuque e da cabinda, também chamado de *'batuque do jaré'*, no interior da Bahia ou *'piauí'*, no estado do mesmo nome. Os instrumentos utilizados nesse ritmo normalmente são: tambu, quinjengue, matraca, guia (chocalho), cuíca e pandeiro. É dançado em roda e tem cadência rítmica igual à do batuque. Os dançarinos improvisam grande parte dos seus passos.

Caboclinho

Caboclinho é uma dança de origem indígena, provavelmente uma das mais antigas do Brasil. Caboclo é a mistura do índio com o branco e daí vem a palavra. Essa dança representa batalhas, caçadas ou colheitas mas não tem um enredo fixo, como outros folguedos brasileiros. A música é feita por um grupo instrumental formado por pífano, reco-reco e ganzá e tem como contraponto os estalidos produzidos pelos arcos e flexas. Seus integrantes fantasiam-se de índio e a

---

[6] *O pife, uma corruptela de **pífano**, é um tipo de flauta transversal, bem rústica, feita de bambu. Nunca está totalmente afinado, o que também faz parte da sua característica timbrica. É normalmente tocada em par com outro pife que pode soar na mesma altura ou desenhar a mesma melodia num intervalo de quarta ou quinta*

movimentação é livre, rápida e constante. Os personagens desse folguedo são: o Cacique, a Índia-Chefe, o Capitão, o Tenente, os Perós (meninos e meninas), a Porta-Estandarte, os Caboclos de Baque (músicos) e outros dançarinos que são os Caboclos e Caboclas.

Cacumbi

O Cacumbi é um folguedo que tem inspiração nos autos e bailados de origem africana como as Congadas e os Reisados. É também feito em louvor a São Benedito e pode ser visto nas cidades de Riachuelo, Laranjeiras e Japaratuba, no Nordeste brasileiro. A dança em duas filas se transforma numa cadeia ritmada que tem a característica de uma dança guerreira, tamanha é a força do batuque. Os instrumentos de percussão que embalam essa dança são adaptações feitas com material industrial.

Cavalo-marinho

De origem indeterminada, o cavalo-marinho é um auto originário do estado de Pernambuco. Os instrumentos musicais utilizados são: bumbo, pife, triângulo, reco-reco, atabaque, ganzá e violas. A dança é repleta de alegria e é praticada em direta comunicação com o público.

Rojão

É um ritmo acelerado encontrado na região Nordeste do Brasil. Os motes do rojão são ligados a atos de bravura e valentia e descrevem as façanhas de uma personagem famosa da região. Às vezes é cantado em forma de desafio entre os participantes. Os instrumentos utilizados são poucos e quase sempre representados pela viola e pandeiro.

Samba-de-parelha

É uma outra denominação do samba-de-coco.

Siriá

É uma variação do batuque e seu significado está ligado à pesca do siri. O ritmo varia do lento ao movimento frenético e os dançarinos giram o corpo que se curva para os dois lados. É encontrado no estado do Pará.

Xaxado

Não é propriamente um ritmo mas uma dança feita a partir do ritmo do baião. Originou-se no alto sertão pernambucano. Foi divulgada por todo o interior do estado pelo legendário cangaceiro Lampião e os *'cabras'* do seu bando. O nome foi criado pela onomatopéia referente ao chiado das sandálias que se arrastavam pelo chão.

Agradecimentos:

Agradeço a todos que colaboraram, direta ou indiretamente, com
este trabalho, especialmente aos meus amigos violonistas:
Luiz Brasil, Claudio Jorge, Rogério Caetano,
e Roberto Mendes.

Ficha técnica:

Gravado em sistema digital ProTools em abril de 2007
microfones: AKG414 e Neunmann TLM103
Violão utilizado - Gianinni modelo Sávio1970
Mixagem e Masterização do CD: Fábio Henriques
Estúdio Discover - Rio de Janeiro
Revisão do texto: Marta Metzler
Direção de Produção: Garbolights

Registro das faixas do CD (ISRC):

Nome da faixa		ISRC
TRACK 1.	Samba	BR-ANE-07-0001
TRACK 2.	Partido-alto 1	BR-ANE-07-0002
TRACK 3.	Partido-alto 2	BR-ANE-07-0003
TRACK 4.	Partido-alto 3	BR-ANE-07-0004
TRACK 5.	Partido-alto 4	BR-ANE-07-0005
TRACK 6.	Maxixe	BR-ANE-07-0006
TRACK 7.	Tango brasileiro	BR-ANE-07-0007
TRACK 8.	Samba-em-arpejo	BR-ANE-07-0008
TRACK 9.	Samba-canção	BR-ANE-07-0009
TRACK 10.	Samba-de-avenida	BR-ANE-07-0010
TRACK 11.	Bossa-nova 1	BR-ANE-07-0011
TRACK 12.	Bossa-nova 2	BR-ANE-07-0012
TRACK 13.	Bossa-nova 3	BR-ANE-07-0013
TRACK 14.	Bossa-nova 4	BR-ANE-07-0014
TRACK 15.	Samba-telecoteco	BR-ANE-07-0015
TRACK 16.	Samba-funk	BR-ANE-07-0016
TRACK 17.	Samba-de-côco	BR-ANE-07-0017
TRACK 18.	Samba-de-côco	BR-ANE-07-0018
TRACK 19.	Samba-de-roda 1	BR-ANE-07-0019
TRACK 20.	Samba-de-roda 2	BR-ANE-07-0020
TRACK 21.	Afro-samba 1	BR-ANE-07-0021
TRACK 22.	Afro-samba 2	BR-ANE-07-0022
TRACK 23.	Jongo	BR-ANE-07-0023
TRACK 24.	Choro 1	BR-ANE-07-0024
TRACK 25.	Choro-canção 1	BR-ANE-07-0025
TRACK 26.	Choro-canção 2	BR-ANE-07-0026
TRACK 27.	Chorinho	BR-ANE-07-0027

TRACK 28.	Samba-choro	BR-ANE-07-0028
TRACK 29.	Chula 1	BR-ANE-07-0029
TRACK 30.	Chula 2	BR-ANE-07-0030
TRACK 31.	Chula 3	BR-ANE-07-0031
TRACK 32.	Chula 4	BR-ANE-07-0032
TRACK 33.	Capoeira	BR-ANE-07-0033
TRACK 34.	Maculelê	BR-ANE-07-0034
TRACK 35.	Calango 1 e 2	BR-ANE-07-0035
TRACK 36.	Cateretê	BR-ANE-07-0036
TRACK 37.	Chamamé	BR-ANE-07-0037
TRACK 38.	Toada	BR-ANE-07-0038
TRACK 39.	Ijexá 1	BR-ANE-07-0039
TRACK 40.	Ijexá 2	BR-ANE-07-0040
TRACK 41.	Ijexá 3	BR-ANE-07-0041
TRACK 42.	Afoxé 1	BR-ANE-07-0042
TRACK 43.	Afoxé 2	BR-ANE-07-0043
TRACK 44.	Tambor de crioula	BR-ANE-07-0044
TRACK 45.	Boi-do-Maranhão 1	BR-ANE-07-0045
TRACK 46.	Boi-do-Maranhão 2	BR-ANE-07-0046
TRACK 47.	Baião 1	BR-ANE-07-0047
TRACK 48.	Baião 2	BR-ANE-07-0048
TRACK 49.	Baião 3	BR-ANE-07-0049
TRACK 50.	Baião 4	BR-ANE-07-0050
TRACK 51.	Baião 5	BR-ANE-07-0051
TRACK 52.	Baião 6	BR-ANE-07-0052
TRACK 53.	Xote	BR-ANE-07-0053
TRACK 54.	Côco 1	BR-ANE-07-0054
TRACK 55.	Côco 2	BR-ANE-07-0055
TRACK 56.	Congada	BR-ANE-07-0056
TRACK 57.	Galope	BR-ANE-07-0057
TRACK 58.	Maracatu 1	BR-ANE-07-0058
TRACK 59.	Maracatu 2	BR-ANE-07-0059
TRACK 60.	Maracatu 3	BR-ANE-07-0060
TRACK 61.	Maracatu 4	BR-ANE-07-0061
TRACK 62.	Maracatu-rural	BR-ANE-07-0062
TRACK 63.	Frevo	BR-ANE-07-0063
TRACK 64.	Marcha-rancho	BR-ANE-07-0064
TRACK 65.	Vari Samba-canção	BR-ANE-07-0065
TRACK 66.	Vari Samba 1	BR-ANE-07-0066
TRACK 67.	Samba latino	BR-ANE-07-0067
TRACK 68.	Salsa-brasileira	BR-ANE-07-0068
TRACK 69.	Vari Baião 1	BR-ANE-07-0069
TRACK 70.	Vari Samba 2	BR-ANE-07-0070

Outras publicações de Marco Pereira:

CDs:
Camerístico
Afinidade
O samba da minha terra
Original
Valsas Brasileiras
Luz das Cordas
Instrumental no CCBB
Bons Encontros
Guitar Workshop in Rio
Dança dos Quatro Ventos
Círculo das Cordas
Violão Popular Brasileiro Contemporâneo
Essence
Stella del Mattino

Livro:
Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão

Partituras:
Composições:

Violão solo:
Plainte
Flor das águas
Num pagode em Planaltina
Bate-coxa
Seu Tonico na Ladeira
Estrela da manhã
Elegia (p/ Carlos Drummond de Andrade)
Pra Hermeto
Baião Cansado
O choro de Juliana
Pixula, Chamego, Sarará, Mixuim
A ladeira de São Roque
Nostálgicas (5 peças)
Chama-me!
Marta
Tio Boros
Tempo de Futebol
Sambadalú

Dois Violões:
Círculo das Cordas
Bate coxa
Pererê
Repentes

Violão e Flauta:
Seu Tonico na Ladeira
Carioca
Amigo Léo

Violão e Clarinete
Carioca

Violão e Bandolim:
Paranoá
Seu Tonico na Ladeira
Luz das Cordas

Quatro Violões:
Dança dos quatro ventos

Contrabaixo e piano:
Balada para Toni

Violão, Flauta e Violoncelo:
Lis

Violão e Orquestra de Cordas:
Serenata

Violão, Bandolim e Orquestra de Cordas:
Luz das Cordas

Violão e Orquestra:
Círculo dos Amantes

Arranjos:
Álbum Valsas Brasileiras

Para contatos, pedidos e comentários:

www.marcopereira.com.br